

С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

УДК 821.161.1-252:821.112.2-252
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-3+ШЗЗ(4Гем)6-3

Н. Э. Сейбель
Челябинск, Россия

СЮЖЕТЫ О РЫЦАРЯХ КРУГЛОГО СТОЛА В ДРАМАТИЧЕСКИХ СКАЗКАХ XX ВЕКА (Е. ШВАРЦ «ДРАКОН», П. ХАКС «ГЕНОВЕВА»)

Аннотация. Идея рыцарства как служения существенно переосмысливается в XX веке, поскольку оказывается в опасной близости к конформизму, безропотному подчинению чужой воле, бездумному выполнению приказа. Категории чести, долга, верности требуют нового осмысления в контексте меняющегося мира, на фоне истории тоталитаризма. Главный объект Шварца и Хакса не столько власть, сколько граждане, с молчаливого согласия которых вершится зло, не тот, кто заставляет преступать справедливость, а тот, кто готов оспорить понятие «справедливость» ради того, чтобы безболезненно его преступить. Тексты на чужие сюжеты предоставляют широкие возможности для демонстрации различий между ценностным концептом и его бытовым опрощением. Сравнение русского и немецкого текста, между которыми около полувека, дает возможность показать, как меняются объекты сатиры, трактовка одних и тех же ситуаций, сходных образов в зависимости от национального, исторического и эстетического контекстов.

Ключевые слова: П. Хакс, Е. Шварц, Г. Горин, «чужой сюжет», пьеса по пьесе, интертекст, современная драма.

N. E. Seibel
Chelyabinsk, Russia

THE PLOT OF THE KNIGHTS OF THE ROUND TABLE IN THE DRAMATIC TALES OF THE TWENTIETH CENTURY (E. SCHWARTZ «DRAGON», P. HACKS «GENOVEVA»)

Abstract. The idea of chivalry as a service substantially rethought in the twentieth century, as is dangerously close to conformism, of submitting to the will of another, thoughtless execution of the order. Categories of honor, duty, loyalty requires new thinking in the context of a changing world, against the backdrop of the history of totalitarianism. The main object of Schwarz and Hacks is not so much power as citizens, with the tacit consent is decided that evil is not the one who makes justice to transgress, and one who is willing to challenge the notion of «justice» in order to transgress it painlessly. Texts on the wrong subjects provide ample opportunities to demonstrate the differences between the value concept and its domestic simplification. Comparison of Russian and German text, among which nearly half a century, gives you the opportunity to show how changing objects of satire, the interpretation of the same situations in a similar way to the national, historical and aesthetic contexts.

Keywords: P. Hacks, E. Schwartz, G. Gorin, «foreign plot», a play on the play, intertext, modern drama.

Обращение к вторичным сюжетам в драматургии XX века явление не новое. Однако эстетическим принципом, сознательной позицией оно стало, прежде всего, для последователей Бертольда Брехта, который и в литературной, и в театральной своей деятельности активно искал «сюжетные механизмы поиска и цитирования событий и образов, жестов и поз тела, языка и процессуальных игр» [Neubauer 1997: 128]. Знакомый сюжет, увиденный новым взглядом, дает широкие возможности для осуждения, рационального анализа причин, мотивов, следствий, поиска виновных и предупреждения равнодушных, для «плодотворной критики с общественных позиций» [Брехт 1965]. Соответственно, для учеников и сподвижников Брехта, таких как Хайнер Мюллер, Петер Хакс и др. заимствования в сюжете — один из излюбленных принципов. Можно вспомнить «шекспировские» пьесы Мюллера или драмы из русской истории Хакса. С другой стороны, вторичность сюжета часто связана не только с идеологической, но и с жанровой установкой. Так, драматическая сказка, развитие которой началось с «Кота в сапогах» Л. Тика, изначально ориентируется на переработку знакомых зрителю историй. «Чужой» сюжет — это «сознательно введенная в контекст произведения некогда созданная народом или

художником история героев и обстоятельств их жизни» [Головчинер 1992: 59]. Зачастую поставленные в другие отношения, обстоятельства и ситуации знакомые персонажи продолжают восприниматься в целостности ранее известной истории, а трансформация «чужого» в «свое» выводит обращающуюся к вторичному сюжету драматическую сказку из разряда детского текста. Это в полной мере применимо к драмам «Дракон» Е. Шварца (1943) и «Геневева» П. Хакса (1993). В этот ряд стоит также поставить драматическую переработку пьесы Шварца «Убить дракона» Г. Горина (1988).

«Легенда не врет, но и не говорит всей правды», — говорил Шварц, — автор в ней «правдоподобием не связан, а правды больше» [Цит. по Поликовская, Бриневич 1991: 5—9]. Легендарные герои, сокрушители драконов, служители идеи интересуют литературу нового времени в качестве наглядного примера изменчивости жизни, девальвации высоких принципов, расплаты некогда неколебимой некогда морали. Борьба добра со злом приобретает изменчивые формы в соответствии с тем, как расставляет акценты история. Само зло становится все более изобретательно, а потому и открытая битва с оружием в руках, принесшая славу Ланселоту и Гавейну, Ивейну и Персевало, далеко не всегда дает ожидае-

мые результаты. Рыцари Высокого Средневековья, с их идеалом абсолютного служения и верности (даме, долгу, сюзерену), понесли в истории литературы сокрушительные потери. Уже с XVI века их подвиги больше не ставятся в пример. Новую актуальность сюжеты, связанные с вассалами короля Артура, приобретают только в XX веке, оказываясь при этом «помещенными в меняющуюся культурную среду» [Брашинский, Добротворский: 1995]. Как любое вторичное произведение искусства, драмы Шварца, Горина и Хакса «оперируют каким-то совершенно новым представлением о реальности» [Брашинский, Добротворский: 1995].

Мир, в котором развиваются истории средневековых персонажей, показан миром деспотической циничной власти, не только пренебрегающей интересами своих граждан, но и рушащей их судьбы, отбирающей жизни ради пустой прихоти, «традиции», наживы.

Тирания Дракона в пьесе Шварца неоднократно ассоциировалась с конкретно-исторической ситуацией и узнаваемыми тоталитарными режимами. «“Дракон” — удар по моральной стороне всех замуфлированных покровителей фашизма» [Эренбург 2005, III: 293]. «“Дракон” воспринимается как сатира на Сталина. На самом же деле смеяться над Сталиным Шварц, во-первых, не хотел, а во-вторых, — не будем идти на поводу у легенды — никогда не решился бы» [Поликовская, Бриневич 1991: 9]. Эта прозрачность исторических аллюзий — первое, что роднит Шварца и Хакса. Тема искоренения нравственных плодов фашизма для последнего на протяжении всей жизни оставалась одной из важнейших. Антиимпериализм и обличение культа вождя — важнейшие установки Хакса, начиная с комедий «Битва при Лобозице» (1955) и «Мельник из Сан-Суси» (1958).

Однако сама жанровая природа («Драматическая сказка для взрослых — таких в богатой русской драматургии еще почти не было» [Брезак 1982: 185]) липает описываемый в тексте режим прямого исторического смысла, придает картине всеобщность, выводит ее на уровень глобальных поэтических обобщений. Сказки и Шварца, и Хакса не просто отражают, но моделируют общие законы возникновения тоталитаризма, исследуют природу власти, констатируют общность принципов, на которых базируется государство угнетателей.

Узнаваемыми чертами государства, основанного на тирании, в пьесе Е. Л. Шварца становятся наложенная на город дань, снижение порога чувствительности граждан, научившихся принимать как должное самые ужасающие события с полной убежденностью: «Здесь никогда ничего не случается... На прошлой неделе, правда, был очень сильный ветер» [Шварц 1998: 242], восхищение «своим драконом»: «Удивительный стратег, великий тактик, ... великий воин» [Шварц 1998: 243]. Акцентирование внимания на заслугах власти (подогретое озеро), наличие искусственно созданного врага (цыгане) — те стратегии, которые использует практически любой тоталитарный режим. Панибратство, запугива-

ние, ложь — три головы Дракона, обеспечивающие ему повиновение граждан.

Однако гораздо более опасными, чем дракон, оказываются в пьесе Шварца другие «чудовища» [Шварц 1998: 273]: бургомистр и Генрих. Правитель «средней руки», представитель власти, сам осознающий свою подвластность — персонаж, особенно интересующий и Шварца, и Хакса. Их власть овеяна чужой силой: «Покойник воспитал их так, что они повезут любого, кто возьмет вожжи» [Шварц 1998: 287]. Они уверены в подлости окружающих в той мере, в какой сами — предатели и трусы. Их убеждения изменчивы, зависят от ситуации. Они всегда готовы найти (или назначить) виновника общих бед и никогда не берут ответственность на себя.

Впрочем, важнее для Шварца «образы персонажей, только благодаря которым и могли существовать диктатуры, — трусов, стяжателей, подлецов и карьеристов» [Поликовская, Бриневич 1991: 264]. Он исследует мир обывателей, принимающий диктат власти, в то время как характеристики самой диктатуры дает несколькими широкими «мазками».

В противоположность то, что в пьесе П. Хакса «Геновева» изначально выглядит как частная интрига, как «поклеп, который взвел господин Голоу на нашу кроткую госпожу графиню» [Хакс], постепенно разрастается до размеров общеевропейского политического заговора. В него втянуты не просто государства, но противостоящие религиозные системы. В противоборстве сходятся христианский и мусульманский мир. Политика предстает торгом, прикрытым высокими фразами о вере и верности. Столкновение христиан с маврами — разыгрываемый фарс, цель которого взаимное обогащение под предлогом религиозного противоборства:

«Ханс» Имелась договоренность. Его величество обещал выплатить калифу семьсот фунтов серебра... За это калиф обещал отступить за испанскую границу...

Зигфрид Я проливал свою кровь, спасая город, уже проданный нам врагом?

Ханс Увы. Отступление сарацин должно было выглядеть как результат поражения. Такая была договоренность» [Хакс].

От осознания бесчеловечности власти не спасает даже ностальгия: «Карл Великий, Карл Толстый... Звучит похоже, но есть и разница, которую следует принять во внимание. Многие считают себя великими лишь потому, что разжирели» [Хакс].

Главный объект сатиры — религия, что типично для Хакса, обращавшегося к вопросам веры и в русских пьесах, и в «Смерти Сенеки» и др. Живая религиозность для него — знак жизнеспособности нации, поэтому отказ от конфессиональности — путь краха национальной культуры и государственности. Представители религиозной власти в «Геновеве» освещают любое преступление и благословляют подлость, ведь «вера на то и вера, что предполагает невероятное» [Хакс] так же, как представители государственной пропаганды у Шварца перетолковывают происходящее. Идеология — важнейшая часть деспотии. Соглашательство служителей культа в пьесе Хакса приводит к абсурдным результатам,

извращаются сами понятия памяти, веры, долга. Религиозная и светская власти находятся в сговоре и легко жертвуют принципами, чтобы оказать друг другу услуги. Результатом становится развал империи: «Наши отпадали один за другим, ... император устал от власти, ... императоры больше не дорожат империей... я не дерзаю распознать ложь столетия» [Хакс].

В контексте политических интриг жизнь и судьба конкретного человека вообще утрачивает значение. Его поступки могут быть легко истолкованы в прямо противоположных смыслах: «Ты поступил с нашей святой госпожой Генововой дурно, но в то же время хорошо, немилосердно, но и милосердно, и так, и этак» [Хакс]. Мир, нарисованный Хаксом, — мир насквозь иерархичный: пфальцграф подчиняется императору, император — Папе. Каждый из придворных осознает границы своей власти при столкновении с вышестоящим, но неограниченно пользуется ею в ситуации старшинства. Низший обречен быть униженным и осмеянным перед вышним, какое бы положение он не занимал:

Бригитта Таз с теплой водой, камергер, и кусок льняного полотна.

Голо Я пошло мальчишку.

Хакс Зачем? Ведь госпожа Бригитта уже послала вас [Хакс].

Зигфрид, считающий себя жертвой обмана и не признающий, что гибель его жены, изгнание сына, унижение военных подвигов, насильственная женитьба на тетке императора — результаты его собственного соглашательства, которое он выдавал за преданность, — жертва и палач, человек, наделенный властью в графстве и лишенный ее в своей собственной жизни. С почти публицистической ясностью система отношений должностного лица и государства изложена в сцене передачи власти уезжающим в военный поход пфальцграфом. Он хотел бы оставить наместником человека, точнее всего понимающего, что такое его власть. Голо льстит, говоря, что власть графа это одновременно и власть императора, представителем которого он является. Драго умаляет графа, подчеркивая его несвободу и зависимость от императорской воли. Зигфрид выбирает ответ Голо, дальнейший ход событий показывает правоту Драго. Стремление Хакса к классицистической ясности построения текста в данном случае прямо зафиксировано в его структуре. Пьеса начинается почти с античного агона: две позиции, изложенные в первой сцене, затем будут иллюстрироваться, доказываться, развиваться всем текстом. Превратности жизни персонажей станут примерами и аргументами спора, каждый последующий поворот судьбы будет доказательством той или иной позиции. Итоговая встреча отца и сына — Зигфрида и Горемира — своего рода вывод, мораль, излагаемая не менее прозрачно, чем суть спора во вступлении: сделавший ставку на силу и доблесть во имя государственной идеи Зигфрид проиграл, Горемир — носитель идеи образования, просвещения, интеллекта пока успешен, однако его свобода тоже недолговечна: «Пфальцграф ... скорее чиновник ...

Ты умеешь писать и веришь в справедливость, ты годишься в чиновники» [Хакс].

Вопросы вины и ответственности, при очевидном сходстве их постановки, имеют у Шварца и Хакса разное решение.

Николай Чуковский вспоминал один из своих разговоров со Шварцем: «Однажды он сказал мне: — Если бы Франц Моор попал на представление шиллеровых “Разбойников”, он, как и все зрители, сочувствовал бы Карлу Мору. Это мудрое замечание поразило меня своим скептицизмом... Он просто не узнает себя в спектакле. Как всякий злодей, он считает себя справедливым и добрым, так как искренне уверен, что сам и его интересы и является единственным мерилom добра и справедливости» [Цит. по Поликовская, Бриневич 1991: 263]. Мотив разбойничества не случайно появляется в речи Эльзы, с которой она обращается к безмолвствующей во время ее свадьбы толпе. Чем очевиднее преступление, тем яснее: безропотно терпеливые горожане — сами не «попкорный нож», а разбойники, уверенные в безнаказанности и непогрешимости власти, навязавшей им извращенную систему ценностей. В молчащем мире деформируются представления о добре и зле. Принимая зло, человек становится его орудием. Герои Шварца решительно отказываются от ответственности, неспособны к объективной самооценке, уверены в своей правоте. Ужас последнего действия пьесы в том, что взбунтовавшиеся, было, в момент битвы люди легко приняли нового тирана, что «налицо десять человек, из них безумно счастливы все» [Шварц 1998: 291], что страх коверкает мировоззрение, искажает картину мира. Каждый из них «дома знал... а на параде забыл истину» [Шварц 1998: 312]. Они оправдывают себя искренностью собственных заблуждений, воспитанием, тем что: «Что ж поделаешь? Тут уж ничего не поделаешь. Что ж тут поделаешь?» [Шварц 1998: 303].

В отличие от шварцевских персонажей герои Хакса не лишены чувства вины и ответственности, они лишь заглушают его в себе. Аргументы «я заблуждался наравне со всеми», «это было обвинение молвы», «все были как-то против» [Хакс] не являются достаточным основанием для самоуспокоения: «Знаешь, люди вообще плохо спят» [Хакс]. Петер Хакс подчеркивает, что зло — сознательный выбор для его героев. Они закрывают глаза на злодеяния вопреки собственной доброй природе и чувству справедливости, они не бессознательные исполнители, они совершают и ошибки и преступления, отдавая себе отчет в смысле своих действий. Поэтому они так не хотят анализировать прошлое, так сопротивляются публичному установлению истины: «Только начини спрашивать о причинах, и конца ему не будет» [Хакс].

Финалы «Дракона» и «Геновевы» — выражение оптимистической надежды на исправление, связанной с движением мастеровых и крестьян, тех, кто составляет социальную основу и чьим трудом растет благосостояние общества. Они, с одной стороны, дань жанру: сказка, хоть и драматическая, должна завершаться разрешением конфликта и торжеством

добра. Не зря наличие в творчестве П. Хакса «в высшей степени оптимистических сентенций» [Роганова 2007: 72] часто воспринимается как контрапункт основному содержанию его пьес. С другой стороны, финалы решены в рамках сходных социальных убеждений двух авторов, уверенных в возможности социальных преобразований. У Шварца надежда города — это Ткачи, Шляпочных дел мастер, Музыкант, Кузнец. Они помогали Ланцелоту вооружиться перед первой битвой, они же арестовывают Бургомистра и Генриха в конце третьего действия. Эти люди «не успели опомниться», и упустили власть над городом, но быстро избавляются от пропагандистского морока и вступают в борьбу с властью. Торжествует идея медленного постепенного преобразования трусов и молчунов в свободных людей, «похорошевших от радости» [Шварц 1998: 314]. Финальный призыв «Будьте терпеливы» комментировался не раз, но его смысл особенно явственен в сравнении с финалом Хакса. Оптимистическая идея в пьесе «Геновева» связана с естественным течением времени, которое отделяет худшее, обнажает его истинное лицо и именно в силу инертности народа сохраняет истинную суть вещей в ее неприкосновенности: «Когда я отправлялся в поход на сарацин, этот кабак назывался “У пфальцграфини Геновевы”. Когда я вернулся с войны, на вывеске стояло “У ведьмы” <теперь он называется “У святой Геновевы”>. Понимаешь? Кабак продолжал носить имя твой матери» [Хакс]. Хотя каждый человек в отдельности слаб и зависим, народное сознание, закрепленное в легенде, бескомпромиссно и ответственно: «если изменение происходит по распоряжению сверху, это не к добру. Изменяет вещи время, а не человек» [Хакс]. В обоих случаях в глубине искореженного социумом сознания есть «здоровые корни» [Шварц 1998: 313]. В обоих случаях достаточно приложить усилия, чтобы исправление мира стало возможным. Только у Шварца есть личность, готовая взять на себя эту задачу — Ланцелот, а у

Хакса финал открытый: Зигфрид от исполнения долга отказывается, а может ли сделать это Горемир читатель не знает.

ЛИТЕРАТУРА

Брашинский, М., Добротворский С. Что такое ремейк? [Электронный ресурс] // Сеанс. — 1995. — № 10. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/> (дата обращения: 22.11.2015).

Брезак И. Б. Штрихи и встречи. — Л.: Сов. писатель, 1982. — 264 с.

Брехт Б. Покупка меди [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://royallib.com/book/brecht_bertold/pokupka_medi_stati_za_metki_stihi.html (дата обращения: 25.11.2015).

Велиев Р. Ш. Жанровая природа драматургической сказки в творчестве Е. Л. Шварца // Вестник Хакасского государственного ун-та им. Н.Ф. Катанова. — 2013. — № 3. — С. 41—44.

Головчинер В. Е. Эпический театр Евгения Шварца. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992 — 184 с.

Житие сказочника: Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе / сост. Л. В. Полюковская, Е. М. Бриневиц. — М.: Книжная палата, 1991. — 368 с.

Подлубнова Ю. С. Антидеспотическая сказка Е. Шварца «Дракон» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4404 (дата обращения: 23.11.2015).

Роганова И. С. Немецкая драматургия конца XX века: учебное пособие. — М.: ИПЦ «Глобус», 2007. — 88 с.

Хакс П. Геновева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/h/hacks> (дата обращения: 20.11.2015).

Шварц Е. Л. Дракон // Е. Л. Шварц. Избранное. — СПб.: Кристалл, 1998. — С. 237—314.

Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь: в 3-х тт. — М.: Текст, 2005.

Hacks P. Das Poetische: Anstätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie. — Frankfurt a./M.: Suhrkamp, 1972. — 146 s.

Neubauer G. Stanislawski Brecht — und die Sinnlichkeit? // Brecht und Stanislawski und die Folgen / Hrsg. I. Hentschel, K. Hoffmann, F. Vaßen. — Berlin: Hentschel Verl., 1997. — S. 128—136.

Данные об авторе

Сейбель Наталия Эдуардовна — доктор филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе, Челябинский государственный педагогический университет.

Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: Seibel_ne@mail.ru.

About the author

Seibel Nataliya Eduardovna is a Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of teaching, Chelyabinsk State Pedagogical University.